



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke – zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin

Schweinitz, Jörg

Abstract: Der Aufsatz bietet eine Analyse der filmischen Repräsentation von Spuren der Geschichte im urbanen Raum Berlins und der generationell geprägten Blicke darauf in JAHRGANG 45 (Jürgen Böttcher, DDR 1966) und PLAYGIRL (Will Tremper, BRD 1965). Der Text setzt beide Filme, die in vieler Hinsicht von jeweils in Ost resp. West herrschenden Normen abweichen, in Beziehung zu den Diskursen der Flanerie und des Umherschweifens (la dérive).

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-171087>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Schweinitz, Jörg (2019). Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke – zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin. Medialität. Historische Perspektiven, Newsletter, (19):16-28.



Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 19 / 2019



Inhalt

- 3 Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm**
Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken
Margrit Tröhler
- 16 Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke**
Zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin
Jörg Schweinitz
- 29 Tagungsberichte**
- 33 Rezension**
- 36 Publikationen**
- 37 medioscope – Blog**
- 38 Veranstaltungen**



**Universität
Zürich**^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Gestaltung Simone Torelli, Zürich
Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke

Zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin

Jörg Schweinitz

Film ermöglicht uns, auf verschiedene Weise Vergangenes, seiner prinzipiellen Abwesenheit zum Trotz, an den Spuren, die es hinterlassen hat, zu tasten und neu zu vergegenwärtigen. Die meist stark imaginativ durchformte und aus verschiedensten Perspektiven und Bedürfnissen in der Entstehungszeit des Films heraus vorgenommene Reinszenierung historischer Ereignisse, ihr »Reenactment«, ist nur ein Aspekt, der hier eine Rolle spielt. Gleichzeitig können Filme reflektierend vom Umgang mit Geschichte durch spätere Generationen erzählen. Und natürlich erlangen Filme selbst, auch Spielfilme, den Charakter historischer Dokumente, werden selbst zu einer Spur von Geschichte – zu einer Spur, welche von einstigen Lebenswelten, von der einstigen materiellen bis zur ideellen Umwelt, zeugt und dabei auch Eindrücke von ästhetischen und filmstilistischen Vorlieben gibt.

Ich möchte mich hier zwei Filmen aus den 1960er-Jahren – der eine aus West-, der andere aus Ostberlin – zuwenden, die in dieser Hinsicht besonders interessante Fälle sind. Obwohl sie jegliche Reinszenierung historischer Vorgänge vermieden haben, berühren sie doch das Thema. Denn einerseits reflektieren sie auf besondere Weise das Leben in einem historisch aufgeladenen Raum und blicken auf Unterschiede in der Wahrnehmung von Spuren der jüngeren Geschichte – Unterschiede, die sich damals zwischen der Generation der Zeitzeugen und jener der Nachgeborenen zeigten. Und andererseits bieten sie – inzwischen selbst zu historischen Artefakten geworden – Bilder aus einer heute versunkenen Welt: der Welt des doppelten Berlin von 1965/66.

Obschon eher ephemere Produktionen, reflektieren beide Filme viel – wohl gerade durch ihre Ansiedlung im Ephemeren – von der Atmosphäre der Stadt in dieser Zeit, und sie ermöglichen bewegt-fotografische Blicke ins Vergangene. Das betrifft den Zustand der Stadt als gebaute

Welt mit ihren bewohnten Räumen aber auch als Landschaft zwischen ruinösem Zustand der Nachkriegszeit und machtvollem Aufbruch in die Moderne. Und es betrifft die Menschen, die die Stadt bevölkern – mit ihrer Art sich im urbanen Raum zu bewegen, zu sprechen, sich zu kleiden, mit ihrem Habitus, ihren Gesten und Posen, den direkt oder indirekt artikulierten Anschauungen und Wünschen, Vorlieben, den inoffiziellen und halboffiziellen Denkweisen im Alltag jener Zeit. Und natürlich betrifft es auch eine inzwischen historische Art filmisch zu erzählen.

Die Rede ist von *PLAYGIRL*, von Will Tremper 1965 in Westberlin inszeniert und von *JAHRGANG 45*, den Jürgen Böttcher 1966 in Ostberlin gedreht hat. Die Dreharbeiten fanden innerhalb eines Jahres zwischen Sommern 1965 und 1966 statt. Bei einigen Szenen waren die Drehorte nur wenige 100 Meter voneinander entfernt – nahezu auf Sichtweite. Beides sind Filme, die – absichtsvoll improvisiert – ihre Schauplätze weithin in den Straßen und an öffentlichen Orten der Stadt fanden, und sie stellen beide das Improvisationsmoment als *principium stilisationis* aus. Sie eignen sich jeweils ganz individuell Erzählformen an, wie sie unter dem Eindruck der Nouvelle Vague nach 1960 begonnen hatten, das europäische Kino der Moderne über Länder- und Systemgrenzen hinweg zu prägen.

Für ihre Auswahl wesentlich war in diesem Sinne, dass beide Filme zwar oberflächlich eine Art von Fabel vorhalten, die indes absichtsvoll mit wenig Stringenz und Komplexität entwickelt ist und in einem jeweils etwas angehängt wirkenden Happy End ihren Abschluss findet, dass sich das in den Filmen manifestierende Interesse aber letztlich kaum auf diese Fabeln richtet, also nicht auf die hier wie dort mit wenigen filmischen Strichen skizzierte und sich gelegentlich in den Vordergrund drängende Beziehungsgeschichte. Viel interessanter ist es, dass die jeweiligen Hauptfi-

guren – im Westen eine junge Frau (Alexandra, gespielt von Eva Rienzi in ihrer Erstlingsrolle), im Osten ein junger Mann (Alfred, genannt Al, dargestellt von Rolf Römer ebenfalls in seiner ersten Spielfilmhauptrolle) – eine Leidenschaft teilen: Sie durchstreifen ›ihren‹ Film hindurch die Großstadt und werden dabei in Szenen gestellt, die einer eigenen Logik folgen: der Erkundung des urbanen Raums als historisch vielschichtigen Lebensraum.

Die Fabeln sind rasch erzählt: Alexandra, ein Fotomodell kommt nach Berlin (West), um den Manager Steigerwald, gespielt von dem Schweizer Schauspielstar Paul Hubschmidt, zu treffen. Mit ihm hatte sie in Rom eine Affäre. Er soll ihr Kontakte verschaffen, Wege ebnen, und sie möchte die Stadt kennenlernen. Der verheirate Steigerwald wimmelt sie etwas inkonsequent ab: Er bittet seinen Assistenten Lahner (Harald Leipnitz) sich um sie zu kümmern, trifft die schöne junge Frau dann aber doch auch selbst. Der Film begleitet Alexandra nun auf ihren Wegen und Stationen durch die Stadt ins Olympia-Freibad, in ihre Pension an der Fasanenstraße, in eine Grunewald-Villa, zu Fotoshootings an spektakulären Orten, in die Philharmonie und auf das Dach des neuen Gebäudes, auf die Trabrennbahn Mariendorf, in Restaurants, Cafés, ins Ku'damm-Nachtleben – bis sie sich schließlich, dramaturgisch kaum motiviert, zum Happy End mit Lahner entschließt. Da sie zuvor mit beiden Männern geschlafen hat, hatte der Film 1966 in den Augen offizieller Zeitgenossen etwas Frivoles, von einem ›Sexfilm‹ war die Rede (was man heute bei bestem Willen nicht mehr nachzuvollziehen vermag). Allerdings spekulierten der Titel PLAYGIRL und der Untertitel BERLIN IST EINE SÜNDE WERT, der den damaligen Westberliner Fremdenverkehrs-Slogan ›Berlin ist eine Reise wert‹ paraphrasiert, durchaus auf dieses Image.

Die Story des Ostberliner Films steht mit einem anderen Schema in Beziehung. Liest man Zusammenfassungen, dann erinnern diese rudimentär an das Modell eines Erziehungsromans. Auch ist der Film in einem deutlich anderen, weniger glamourösen sozialen Milieu angesiedelt: in Prenzlauer Berg. Al, der Autoschlosser, möchte sich von Lisa, der Krankenschwester, nach kurzer Ehe scheiden lassen. Er fühlt sich irgendwie eingeeengt und um mögliche Erfahrungen gebracht, was alle Älteren – seine Mutter, der Großvater,

der kauzige Nachbar und Freund Mogul – nicht verstehen. Zugleich hängt Al an Lisa und bleibt in seinem Trennungsentschluss ambivalent. Um sich selbst Konsequenz zu beweisen zieht er aus der gemeinsamen Hinterhof-Wohnung aus in ein ehemaliges Ladenlokal im Souterrain am Zionskirchplatz und durchstreift nun rastlos die Stadt. Er trifft seine Freunde, eine ehemalige Freundin, sucht hier und da anzubandeln, um sich schließlich – als er Lisa bei ihrer Arbeit in einer Entbindungsstation sieht – zu besinnen und am Ende des Films einen hoffnungsfrohen gemeinsamen Ausflug auf einen der begrünten Trümmerberge von Berlin zu machen, mit weitem Blick auf die entstehende Neubauwelt der Stadt.

So nacherzählt, scheinen beide Filme Genremodellen zu folgen, die in ihren jeweiligen Gesellschaften etabliert sind, tatsächlich erfährt man aber aus einer solchen Beschreibung fast nichts über das ästhetische Konzept der Filme. Auf ihren unentwegten Gängen und Fahrten durch die Stadt unterlaufen – im doppelten Sinne des Wortes – beide Hauptfiguren die konventionellen dramaturgischen Regeln und Fabelkonstruktionen mit Konsequenz, die erotisierte Liebesgeschichte (West) ebenso wie jede Art ideologisch gefärbter Entwicklungsgeschichte (Ost). Denkt man vor dem Horizont einer konventionellen ‚klassischen‘ Filmnarration – in der jedes relevante Detail, das gezeigt wird, letztlich funktional bedeutsam für die Entfaltung des zentralen Handlungskonflikts sein soll – über das, was hier gezeigt wird, nach, so erschließt sich die Differenz. Hier äußert sich eine ganz andere filmische Poetik: eine Poetik der filmischen Beobachtung der Figuren und der von ihnen durchstreiften Räume der Stadt, die unser Zuschauerinteresse auf sich ziehen.

Eine Szene aus JAHRGANG 45 mag dafür als Beispiel stehen. Sie beginnt auf dem U-Bahnhof Alexanderplatz. Al und Lisa kommen von ihrem ersten Scheidungstermin bei Gericht, das ihnen ein paar Monate Bedenkzeit verordnet hat, und steigen in die U-Bahn ein. Die Atmosphäre in der Bahn und die filmische Beobachtung der Fahrgäste erscheinen mindestens ebenso bedeutsam wie das, vor allem von Al bestrittene Gespräch der beiden, in dem er zudem lediglich wiederholt, was er zuvor auf dem Bahnhof schon sagte, dass es gemeinsam nicht mehr gehe, gleichzeitig aber mit seinem nachgeschobenen Wunsch, mit



Abb. 1: Fahraufnahme der Häuserfront in der Schönhauser Allee

Lisa noch ein Eis essen zu wollen, Ambivalenz zeigt. Nachdem Lisa ausgestiegen ist, wendet sich die Kamera vollkommen von Al ab, und die in einer spürbar langen Einstellung vorbeiziehenden Fassaden der Schönhauser Allee mit den Einblicken in die – noch nahezu autofreien und baumlosen – Nebenstraßen, lediglich vom Fahrgeräusch der U-Bahn begleitet, fordern für einige Zeit unsere ausschließliche Aufmerksamkeit. (Abb. 1)

Hier deutet sich schon an, was für viele Stellen beider Filme gilt: Man folgt den Figuren, wie sie sich durch die Stadt bewegen und sich ihren Eindrücken überlassen – wobei aber unsere Wahrnehmungsperspektive vielfach nicht an die Blickpunkte der Figuren gebunden ist. Die Kamera selbst streift mit den Protagonisten – neben ihnen, hinter ihnen, auf sie gerichtet, oder auch ohne die Figur ins Bild zu nehmen, teils gänzlich unabhängig von ihr – durch den Stadtraum. Sie präsentiert und enthüllt weit mehr als die Figur sieht und bemerkt. Die beschriebene, aus der fahrenden U-Bahn heraus gedrehte Aufnahme der Häuser in der Schönhauser Allee ist nicht als erblickter Blick des Protagonisten motiviert. Die Logiken der Wahrnehmung von Figur und Zuschauerschaft treten auseinander.

Ähnlich der literarischen Flanerie, die Spazieren und Lesen parallelisiert und die Betrachtungsart der Flaneur-Figur auf die literarische Haltung sowie auf Interesse und Schreibweise des Textes selbst übertrug, ist es auch hier. Freilich kann mit Blick auf die Protagonisten beider Filme weniger vom Flanieren im engeren, wörtlichen Sinn die Rede sein, schon weil die Figuren zahlreiche Verkehrsmittel benutzten und ihre Haltungen zu ihrer Umwelt flüchtiger und selbst kaum reflektierend erscheinen. In diesem Sinne könnte man vielleicht eher vom ›Umher-

schweifen‹, vom ›sich treiben lassen‹ sprechen – *la d rive* wie ein Filmtitel aus der Nouvelle Vague lautet (LA D RIVE, F 1964, Paula Delsol) und ebenso ein theoretischer Begriff jener Zeit von Guy Debord.¹ Während es aber in Delsols Film weniger um stadtr umliches Erleben geht und bei Debord mehr um das Interesse an Routinebewegungen in der Stadt, die sich zu Wiederholungsmustern verdichten, sind die beiden Berliner Filme von der Lust geprägt, sich durch die Großstadt treiben zu lassen – eine Attitüde, die sich filmisch mit einer entautomatisierten Beobachtung oder der visuellen Lektüre der Stadt, ihrer Gegenständlichkeit und ihrer Menschen verbindet (und für die die Frage nach Routinen filmisch keine Rolle spielt). Dabei ist es vor allem die Kamerainszenierung, die bei den Zuschauenden, auch unabhängig von den Figuren, Reflexion in Gang zu setzen vermag. Mit anderen Worten, ähnlich wie im Fall der literarischen Flanerie tritt die – nunmehr durch die filmische Apparatur mediatisierte – Beobachtung aus einer engen intentionalen Bindung an einen übergeordneten Zweck klar heraus. Hier geht es um das Heraustreten aus der Bindung an die ästhetische oder narrative Ökonomie einer stringenten Handlungsentwicklung und zugleich aus der Bindung an eine ideologische Argumentation. Die Beobachtungen erhalten in dieser Hinsicht etwas Zweckfreies, Zufälliges, manchmal auch Beil ufiges, zumindest vermitteln die Filme immer wieder diesen Eindruck.

In mancher Hinsicht weist das Verfahren darum – bei Jürgen Böttcher stärker als bei Will Tremper – einige Parallelen zu dem auf, was Franz Hessel in den 1920er und frühen 30er Jahren suchte. Nämlich – wie Bernd Witte das fasst – in Verbindung mit der »Parallelisierung von Spazieren und Lesen« nicht nur eine »Theorie des zweckfreien Umgangs mit den Dingen, sondern auch eine des intentionslosen Textes« zu entwerfen.² Auf jeden Fall scheint mir das, was Walter Benjamin in seiner Rezension zu Hessels *Spazieren in Berlin* (1929) notierte, auch auf einen solcherm  en ›flaneuristischen‹ Film zuzutreffen. In »Die Wiederkehr des Flaneurs« beschrieb Benjamin, was für ihn literarische Flanerie suche: »Nämlich die Bilder wo immer sie hausen. Der Flaneur ist der Priester des genius loci. Dieser unscheinbare Passant mit der Priesterw rde und dem Spürsinn eines Detektivs.«³

Diese Art von Spürsinn passt übrigens sehr gut zu dem, was Siegfried Kracauer 1960 in seiner phänomenologisch grundierten *Theorie des Films* dem Medium als besondere ästhetische Herausforderung zuschrieb, nämlich seinen Stoff nicht herzustellen, nicht zu erfinden, sondern in der äußeren Welt, an der Oberfläche der physischen Realität, aufzufinden. Als einer der dafür geeignetsten Orte erschien Kracauer die Großstadtstrasse mit ihren »Erweiterungen wie Bahnhöfen, Tanz- und Vergnügungssälen, Bars, Hotelhallen, Flughäfen usw.«:⁴

*Die Straße im erweiterten Sinn des Wortes ist nicht nur der Schauplatz flüchtiger Eindrücke und zufälliger Begegnungen, sondern auch ein Ort, an dem der Fluß des Lebens sich geltend machen muss. ... Die kaleidoskopisch wechselnden Konfigurationen unidentifizierter Gestalten und fragmentarischer visueller Komplexe heben sich gegenseitig auf, so daß der müßige Betrachter nicht dazukommt, irgendeiner ihrer unzähligen Suggestionen wirklich zu folgen. ... Statt dessen entfaltet sich ein unaufhörlicher Strom von Möglichkeiten und nahezu ungreifbaren Bedeutungen. Dieser Strom ist es auch, der den ‚Flaneur‘ so verzaubert oder ihn gar erst ins Leben ruft. Der Flaneur ist berauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist.*⁵

Ebenso ergehe es dem Medium Film, zumal es mit seiner Formgebung – und das gilt Kracauer als medialer Vorteil – das flüchtige, eigensinnige Geschehen der Straße, vor allem in einer nicht oder nur teilweise inszenierten Situation, nie restlos zu beherrschen vermöge.

Beide hier zur Rede stehenden Filme präsentieren in diesem Sinne die Straße fragmentarisch als eigentlichen roten Faden, als Ort des Zufälligen, Beiläufigen, manchmal nur als Hintergrund, der aber doch eingreift in die Bewegung der Figuren und der vor allem die Blicke der Zuschauenden auf sich ziehen kann. Selbst wenn für eine Weile gewisse »visuelle Komplexe« vertieft werden, so nehmen beide Filme uns in den filmischen »Fluss des Lebens« hinein, der von der Zielrichtung der erotischen Karriere-story um Alexandra für lange Phasen ebenso weg drängt wie von der Entwicklungsgeschichte um Al, sondern auf völlige Präsenz hinausläuft. Im-



Abb. 2 a-c: *Unterwegs in der Stadt* – West

mer wieder trägt uns dieser Strom mit sich fort, bleibt bei einem Phänomen oder der einen oder anderen visuellen Merkwürdigkeit für Augenblicke hängen, die aber kurz darauf wieder von anderen abgelöst wird. (Abb. 2 a-c und 3 a-c)

Durch die Vorrangigkeit von der Bewegung im Stadtraum zusammengehaltenen Impressionen der visuellen Phänomene der Straße entsteht in beiden Filmen auf je eigene Weise Leichtigkeit und Lakonie. Man spürt das Großstadtgefühl der 1960er Jahre.

* * *

Beide Hauptfiguren sind etwa 20 Jahre alt: Alexandra erwähnt in *PLAYGIRL* einmal, sie sei 1943 geboren worden. Auf das ungefähre Alter von Al und das seiner Freunde verweist schon der Film-



Abb. 3 a-c: *Unterwegs in der Stadt – Ost*

titel: JAHRGANG 45. Damit eröffnet sich ein weiterer Aspekt der Gemeinsamkeit: Hier wie dort geht es auch darum, was diese Angehörigen der ersten Nachkriegsgeneration noch von jener Geschichte wahrnehmen, deren Spuren sie allgegenwärtig – teils ostentativ präsentiert – umgeben. Der Erfahrungs- und Verhaltensunterschied zwischen den Jungen und den Angehörigen der älteren Generation wird in beiden Fällen auch explizit angesprochen. Freilich geschieht das sehr

unterschiedlich. In PLAYGIRL spricht Alexandra abends in einem noblen Restaurant Steigerwald gegenüber mit einer Art touristischer Attitüde davon, dass sie Berlin als den Ort mit den »Ruinen, in denen damals gekämpft wurde bei diesem Hitler [...] und dann die Russen« kennenlernen möchte – eine Rede, die Steigerwald, der den Krieg an der Front miterlebt hat, ob ihrer Ahnungslosigkeit fassungslos macht, worauf er das Thema wechselt. Während das Thema in PLAYGIRL, wenn es anklingt (zumindest in verbaler Form) rasch wieder versinkt, oder besser gesagt, sich – wohl filmisch-absichtsvoll – in einer teils fast karikaturartig gezeichneten Geschwätzigkeit der Small-Talk-Gesellschaft auflöst, deutet Böttchers Film ein partielles Nicht-Verstehen der Generationen etwas stringenter an.

Wenig später, 1967 in THE GRADUATE (Mike Nichols, USA 1967), sollte Dustin Hoffmans Figur des Benjamin ihrem Vater verkünden: *We want to be different*. Um dieses Anderssein als die Generation zuvor geht es auch in JAHRGANG 45, wenngleich Al eine etwas andere Form des Andersseins meint als Benjamin. Aber während die Attitüde eines solchen Andersseins die Atmosphäre von Böttchers Film nahezu übergreifend prägt, wird der daraus resultierende latent aufscheinende Konflikt – offenbar ebenfalls filmisch-absichtsvoll – nicht systematisch ausgearbeitet und bleibt eine Facette ... Immerhin gibt der Film einen kleinen Dialog zwischen Al und seiner Mutter: »Aber Opa schimpft immer auf mich, und auch auf Li, er will nicht dass wir anders sind«; »Ihr seid auch anders, das verstehen wir auch nicht.« Die so in beiden Filmen (unterschiedlich) verbalisierte Erfahrungsdifferenz zwischen den Generationen vermag die Rezeption zu leiten. Für die Protagonisten selbst, mit ihrem eher gleitenden, von Eindruck zu Eindruck eilenden Bewusstsein, bleibt das Thema indes in beiden Fällen kaum wahrnehmungsleitend.

Dennoch konfrontiert uns Böttchers wie Trempers Film gern im Stadtraum mit Orten und Spuren der Geschichte, die die Figuren kaum mehr als en passant reflektieren. Sie wissen indes intuitiv um das Spektakuläre – und wandeln es sich für ihre Zwecke an. In der Welt von PLAYGIRL dient etwa ein geschichtsbeladener Ort als Location für Modefotos: Alexandra posiert als Fotomodell unmittelbar vor der Mauer in der Wilhelmstraße. (Abb. 4a)



Uns im Kino, als imaginären Flaneuren, geben diese Bilder – zumindest potentiell – mehr zu sehen als den Figuren. Sie verraten viel über den für den Film sorgfältig ausgewählten grotesken Ort des Kalten Krieges. Wer den Standort an der Wilhelmstraße erkennt und von seiner historischen Dimension weiß, sieht, wie zerstückelte Sedimente der Geschichte dort einander spektakulär überlagern. Der ins Bild gesetzte zerborstene und notdürftig geflickte Asphalt der Straße weist noch die Spuren des Krieges auf.

Inzwischen wächst aus den Rändern der ausgebesserten Löcher etwas Unkraut. Denn die einstige Hauptachse des deutschen Regierungsviertels, auf der 1941 genau an derselben Stelle die DEUTSCHE WOCHENSCHAU ikonische Bilder von Hitler, im offenen Wagen stehend, bei seiner triumphalen Rückkehr aus dem besiegten Paris (mit von Blumen übersätem Asphalt) inszenierte, wird 1965 auf diesem Abschnitt nicht mehr befahren. Sie ist zur Sackgasse geworden. Hinter Alexandra steht die Mauer der DDR in

ihrer ersten, noch etwas improvisierten Version, quer über die Straße. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist sie vier Jahre alt. Unmittelbar hinter der Mauer wächst der kolossale Komplex von Goerings Reichsluftfahrtministerium empor, ein 1935 bis 1936 errichtetes Hauptzeugnis der NS-Moderne. 1965 ist dort das Haus der Ministerien der DDR untergebracht, von dem man zu dieser Zeit noch wissen kann, dass es im Juni 1953 ein zentraler Ort der Arbeiter-Demonstrationen war (später dann ab 1990 sollte hier die Treuhand sitzen, die die DDR-Industrie abwickelte; heute ist es das deutsche Finanzministerium). Vor der Mauer steht links im Bild an der Ecke eines verunkrauteten leeren Grundstücks (einstiger Standort des zerbombten und abgeräumten Prinz-Albrecht-Palais, in dem zur NS-Zeit das Reichssicherheitshauptamt mit der benachbarten Gestapozentrale angesiedelt war) das mehrsprachige alliierte Warnschild: *You are leaving the American sector*. Schließlich kreuzt hinter dem posierenden Fotomodell ein amerikanischer Jeep die Szene, der mit drei GIs und einem schussbereit präsentierten Maschinengewehr besetzt auf Kontrollfahrt entlang der Mauer ist. Zwei ältere Männer, ihrem Dialekt nach aus Süddeutschland stammend, regen sich über den für sie unpassenden Ort für ein Mode-Fotoshooting auf. Alexandra kommentiert schnoddrig, sie mögen sich nicht so wichtig nehmen mit ihrer Mauer. Diese ist für die junge Frau schlicht eine Realität in dieser Stadt, kein Ort, der irgendwelcher Kontemplation Wert wäre. Die anderen erwähnten Dimensionen des Orts spielen im Dialog keinerlei Rolle.

Dennoch sind sie selbstverständlich ein la-tenter Appell an die Zuschauer, sie zu lesen. Und dies ist nicht der einzige Ort dieser Art, den Tremper wählt und ähnlich inszeniert. So besucht Alexandra mit Lahner unter anderem auch das Olympia-Schwimmstadion von 1936 und beide werfen einen Blick in das benachbarte Olympiastadion. Letzteres wird von Alexandra als touristische Sehenswürdigkeit betrachtet, ersteres schlicht als Freibad benutzt. Die Spannung zwischen der Herrschaftsarchitektur des Stadionvorplatzes und seiner Nutzung als Parkplatz wird filmisch-visuell inszeniert. Und als Steigerwald mit dem spanischen Zeitzeugen Don Antonio Espinoza (der als er selbst erscheint) von einer Dachterasse der Philhar-

monie zu dem grünen Hügel schaut unter dem die Reste des Bunkers der neuen Reichskanzlei liegen, verständigen sich die beiden in Andeutungen darüber, was sie sehen, während Steigerwalds jüngere Ehefrau die Zeichen nicht zu deuten vermag, woraufhin man das Gesprächsthema wechselt.

Offenbar kommt es Tremper mit solchen und ähnlichen Situationen darauf an, auf das Absinken der Lesbarkeit historischer Spuren und auf die generationelle Varianz von entsprechenden Bedeutungszuschreibungen zu verweisen oder mit dieser Varianz zu spielen. Die Szenerie in der Wilhelmstrasse ist dabei sicherlich die komplexeste. In allen Fällen geht es weniger um Kritik als um die Faszination durch das, was Michel de Certeau so formuliert hat:

Das, was sich zeigt, bezeichnet, was nicht mehr ist: ‚Sehen Sie, hier gab es ...‘, aber es ist nicht mehr zu sehen. Die Demonstrativpronomen sprechen die unsichtbaren Identitäten des Sichtbaren aus: der Ort wird gerade dadurch definiert, daß er aus den Reihen dieser Verschiebungen und Wechselwirkungen zwischen den zerstückelten Schichten, aus denen er zusammengesetzt ist, gebildet wird und daß er mit diesen sich veränderlichen Dichten spielt. [...] Es gibt nur Orte, die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und ‚heraufbeschworen‘ werden können oder nicht. [...] Die Orte sind fragmentarische und umgekrempelte Geschichten, der Lesbarkeit für Andere entzogene Vergangenheiten [...], die sich entfalten können, die aber mehr noch als die Geschichten in Form von Bilderrätseln bereit stehen; sie sind Symbolisierungen, die im Schmerz oder in der Lust des Körpers eingekapselt sind.⁶

Spätestens hier tritt, wenn wir heute auf beide Filme schauen, eine weitere Ebene der Erfahrungsdifferenz hinzu. Denn sie bieten das, was Siegfried Kracauer wohl meinte, als er davon sprach, dass das bewegt-fotografische Medium Film uns die im ständigen Fluss und mithin in fortdauernder Veränderung befindliche »physische Realität« »errette«, indem er ihr bewegtes Bild aufbewahre. Für Kracauer war das eine zentrale Idee, wie der Untertitel seines Buchs kennt-



Abb. 5: Totale des Gendarmenmarkts, Springer-Hochhaus hinten links

lich macht: *The Redemption of Physical Reality*. Wir schauen heute, medial vermittelt, in die Welt von gestern. Freilich kann man nur noch partiell und dazu in medialer Transformation deren Oberfläche habhaft werden und nicht der prinzipiell abwesenden Vergangenheit selbst. Aber die immer wieder neu zu lesende (möglichst nicht eigens inszenierte) Oberfläche der Welt war das, was Kracauer interessierte. Und natürlich sehen wir sie heute auf andere Weise als die damaligen Zeitgenossen. Das betrifft auch den retrospektiven Blick einstiger Zeitzeugen: Der inzwischen veränderte Blick lässt die Eigentümlichkeit der hier aufgezeichneten urbanen und teils auch der psychologischen Räume von gestern stärker, klarer und neu gewichtet hervortreten, auf jeden Fall: anders als man sie damals wahrnahm. Die schon angesprochenen Einblicke in die noch baumlosen, nahezu auto- und geschäftsfreien Nebenstraßen der Schönhauser Allee in JAHRGANG 45 sind nur ein Beispiel dafür. Gerade die wahrnehmbare Differenz, das Fremdgewordene stärkt das filmische Potential für unsere Beobachtung umso mehr. Hinzu kommt die Färbung der Wahrnehmung, wenn wir inzwischen das ›Danach‹ der Orte kennen.

Bei ihrer Betrachtung bewegen wir uns mit beiden Filmen durch Stadträume in Ost und West, die auf eine kaum noch vorstellbare (und damals im Alltag doch kaum mehr auffallende) Weise offen von den Spuren des Krieges gezeichnet sind, aber auch durch die Architektur des Dritten Reichs, durch Verfall, die Mauer und gleichzeitig durch die beidseitige Euphorie der 1960er Jahre für den Aufbruch in die Moderne, auch in die architektonische Moderne. Man erlebt die fremd-vertrauten Posen, die Sprache, die Musik, die Äußerungen der Imaginationen jener Zeit, zu der auch die Stilistik der Filme gehört.

Thematisieren die Filme die Erfahrungsdifferenz der damaligen Generationen, so bemerke ich heute, vor allem wenn ich sie mit Studierenden betrachte, welch neue Generationendifferenz des Sehens inzwischen im Verhältnis zu diesen Filmen hinzutritt. Mit anderen Worten, die Filme selbst präsentieren sich jetzt als Spur der Geschichte.

Walter Benjamin hat mit Blick auf die Stadt-
lektüre des einheimischen Flaneurs Franz Hessel angemerkt, dass diesen eigentümliche Motive antreiben: »Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist. Immer wird das Stadtbuch des Einheimischen Verwandtschaft mit Memoiren haben, der Schreiber hat nicht umsonst seine Kindheit am Ort verlebt.«⁷ In Bezug auf Filme, wie die hier besprochenen, könnte man hinzufügen, dass die Rezeption aus zeitlichem Abstand eine zweite Ebene der Reise ins Vergangene bringt, besonders für jene, die ihre Kindheit zur Produktionszeit des Films am Ort verlebt haben.

* * *

Im Sinne einer solchen Re-Visionierung erscheint in JAHRGANG 45 eine Stelle von besonderem Interesse: eine lange Sequenz auf dem Gendarmenmarkt, die eine ähnlich komplexe Schichtung von historischen Spuren wie die PLAYGIRL-Szene in der Wilhelmstrasse aufweist, diese aber noch nachdrücklicher der Beobachtung anbietet. Interessant ist zunächst, dass der Sequenz eine Szene auf einem Ostberliner Trümmerberg, der Prenzlauer Kippe, vorausgeht, die anzeigt, dass auch die Jugendlichen vom JAHRGANG 45 sich bewusst sind, sich auf dem Boden von Geschichte zu bewegen, wenngleich diese Geschichte für sie keine lebendige Erfahrung mehr ist. Auf dem Trümmerberg, auf den Al und sein Freund mit dem Moped gefahren sind, sitzen die beiden dann und reden darüber, dass unter ihnen »halb Berlin liegt«. Damit ist ein Thema angeschlagen, an das die Sequenz auf dem Gendarmenmarkt mit seinen 1966 noch unrenovierten Ruinen weiter anschliesst.

Die Sequenz beginnt mit einer Totale des bemerkenswerten Ortes. Die jungen Männer sitzen auf den Stufen des noch halb zerstörten Französischen Doms, und man blickt aus ihrer Richtung hinüber zur Ruine des Deutschen Doms,



Abb. 6: Besuchergruppe blickt in *PLAYGIRL* vom Springer-Haus über die Mauer, Richtung Gendarmenmarkt

rechter Hand ragt die Ruine des Schinkelschen Schauspielhauses ins Bild. Die drei reden, abgesehen von einer anfänglichen Bemerkung, nicht weiter über den Ort, sondern über flüchtige Begegnungen mit Frauen auf der Straße oder im Park, kurze Momente, die ihre Imagination in Gang setzten. Der Dritte versucht einen Witz, der aber misslingt. Wenn also die Reflexion der Figuren über den Ort, an dem sie sitzen, auch hier sehr begrenzt bleibt, so lädt der Film doch selbst durch das lange Verweilen bei der Totale des Platzes, durch deren Entkopplung vom Dialog, durch die Abwesenheit jeder Filmmusik sowie durch einen langsamen 90°-Schwenk zur Reflexion über den Ort ein, in den sich mit den allgegenwärtigen Kriegsspuren Geschichte eingeschrieben hat.

Aus heutiger Sicht lässt die Kopplung des verweilenden filmischen Blickes auf die Ruinen und des davon abgehobenen Dialogs der drei Figuren an ein filmästhetisches Konzept denken, das Böttcher später in seinen dokumentarischen Nachwende-Essayfilmen, wie etwa in *DIE MAUER* (D 1991) oder auch *KONZERT IM FREIEN* (D 2001) weiter kultivieren sollte. Auch dort kombiniert er die hingebungsvolle, verweilende Beobachtung von – inzwischen aus der Zeit gefallen – historischen Monumenten und Spuren mit den Aktivitäten vor allem junger Leute, denen die historische Erfahrung (nun die des Mauerbaus oder die Marx-Verehrung der DDR) nicht mehr wirklich zugänglich ist, und die etwa das Marx-Engels-Denkmal als Schanze für Skateboard-Sprünge nutzen. Diese Differenz zwischen der Erfahrung Jüngerer und der fortdauernden Präsenz architektonischer

Zeichen als gleichsam abgesunkene Geschichte bildet offenbar für Böttchers Filme ein zentrales Faszinosum.

Bei dem erwähnten 90°-Schwenk wird noch etwas anderes sichtbar. (Abb. 5) In einer durch Kriegsbrachen erweiterten Straßenflucht kommt aus dem wohl nicht zufällig gewählten Blickpunkt der Kamera für eine ganz Weile das damals direkt hinter der Mauer neu errichtete Hochhaus des Axel Springer Verlags ins Bild. Darüber hinweg fliegt ein amerikanischer Armeehubschrauber (andere hatten dazu kein Recht) die Mauer entlang. Am linken Bildrand auftauchend verharret das Bild nun in derselben Kadrierung bis der Hubschrauber rechts hinter dem Domturm verschwindet. Mit dem Springer-Hochhaus kam zudem ein jedem Berliner Zeitgenossen schon damals bekanntes Emblem der Berliner Teilung ins Bild – in dem übrigens ironischerweise die Büroszenen mit Paul Hubschmid in *PLAYGIRL* gedreht wurden. Auch Alexandra streifte dort über die Baustelle eines Seitenflügels, wo gerade eine Gruppe in Richtung Osten schaute. (Abb. 6) Das 1965/66 fertig gestellte Hochhaus, Sitz von Zeitungen, die für die andere Seite des Kalten Krieges standen, erscheint hier fast beiläufig ins Stadtbild einbezogen, und galt doch jedem Ostberliner als ein unerreichbarer Ort: ein überdeterminiertes Symbol für die ›andere Welt‹.

Kurz darauf wird das Thema visuell vertieft. Es fahren zwei Touristenbusse, die auch 1966 von Westberlin aus Stadtrundfahrten durch Ostberlin anboten, ins Bild. Wenn dem einen Bus Touristen entsteigen, um zu fotografieren, kommt mir Susan Sontag in den Sinn, die davon sprach, dass der Akt des Fotografierens ein »Zwillingsbruder der kennzeichnendsten modernen Aktivität sei: des Tourismus«, mit dem einerseits die letztliche Zweckfreiheit, die solches Reisen mit der Flanerie teilt, überdeckt werde – eine Zweckfreiheit, die im Lichte moderner Arbeitsethik verdächtig sei: Wenigstens muss man reisen, um zu fotografieren. Andererseits gelte, so Susan Sontag:

Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt, bedeutet das Fotografieren aber auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung – indem man Erfahrung in ein Abbild, ein Souvenir, verwandelt. [...] die meisten Touristen fühlen sich genötigt, die Kamera zwischen sich

und alles Ungewöhnliche zu schieben, das ihnen begegnet. Nicht wissend, wie sie sonst reagieren sollten, machen sie eine Aufnahme.⁸

Die beharrliche visuelle Präsentation der aus der Distanz, etwas verloren schauenden und fotografierenden, dabei in Busnähe verharrenden Touristen legt ähnliche Assoziationen nahe. Zu einer Kontaktaufnahme mit den drei jungen Ostberlinern kommt es jedenfalls nicht, sorgfältig bildlich getrennt, stehen sie sich in Schuss-Gegenschuss montiert gegenüber. Sie scheinen sich gegenseitig als exotische Objekte anzusehen. Sie ziehen wechselseitig die Aufmerksamkeit auf sich, bleiben aber auf Distanz. Ein doppelseitig funktionierender Zoo. Aber auch Western-Assoziationen mögen sich einstellen, wenn zwei der Jungen sich beim Erscheinen der Fremden erheben und die Hände am Jeansbund halten. Heute wirkt es angesichts der – offenbar mit mehr oder weniger versteckter Kamera dokumentarisch aufgenommenen – Touristen, die sich in Kleidung und Habitus von den sonstigen Figuren des Films klar unterscheiden, zudem so, als sei für einen Moment eine Bildwelt à la Antonioni auf die visuelle Welt der DDR getroffen. (Abb. 7 a-b) Alles in allem mündet die Sequenz in eine kleine Studie zur flüchtigen und letztlich kontaktfreien Wahrnehmung der Welt durch Touristen, wohl aber auch zum Leben in zwei schon getrennten Erfahrungsräumen und ästhetischen Welten im geteilten, nunmehr doppelten Berlin. Insgesamt kann die Sequenz als pars pro toto des gesamten Films betrachtet werden, der mit seiner Lektüre der Dinge und Zeichen, die aus dem Fluss des Lebens auftauchen, frei von jeglicher ideologischer Emphase die große Sinnkonstruktion unterläuft.

* * *

Nach dem bisher Gesagten könnte man meinen, dass sowohl Tremper als auch Böttchers Film von der Kino-Öffentlichkeit der 1960er Jahre positiv aufgenommen wurden und danach ihren Platz in der deutschen Filmgeschichtsschreibung erhielten. Doch das war noch für lange Zeit nicht der Fall.

Von Will Tremper, der *PLAYGIRL* in Eigenproduktion mit geliehenem Geld gedreht hat, zog sich der Verleih nach einer ersten Sichtung des



Abb. 7 a-b: Konfrontation der Blicke auf dem Gendarmenmarkt

Films zurück, so dass Tremper für den Vertrieb extra einen Eigenverleih gründen musste. Das behinderte die Verbreitung und die kommerzielle Auswertung massiv. Tremper war keiner der alten Branchenprofis. Als arrivierter Illustrierten-Journalist beim *Stern* hatte er seit Mitte der 1950er Jahre zwar einige erfolgreiche Drehbücher verfasst,⁹ und er hat auch zwei Spielfilme als Regisseur gedreht,¹⁰ er gehörte aber nicht wirklich zur Branche, der die Machart des Films mit ihrer Differenz zum etablierten Stil schlicht als dilettantisch galt. Man fürchtete angesichts der dramaturgisch mit leichter Hand skizzierten Fabelstruktur den Misserfolg an der Kasse. Und den Machern des sich zeitgleich etablierenden Jungen Deutschen Films erschien Tremper mit seiner Neigung zu populären Genreformen wie der Happy-End-Konstruktion und auch zum modisch Spektakulären ästhetisch nicht radikal genug. Auch war Tremper schon deshalb keiner der ihren, weil er, 1928 geboren, nicht mehr der Generation und Diskursgemeinde der Jungen angehörte. Die Pressekritiken verbreiteten ein jeweils ähnliches Bild, wobei man sich Argumenten aus beiden Richtungen gleichzeitig bediente. So schreibt der *Evangelische Filmberater* aus München:

*Herumstreunendes Fotomodell sucht dreist und unbekümmert in Berlin alte Männerbekanntschaften aufzufrischen und neue zu gewinnen. Vorgebliche Gesellschaftskritik in gewollt unkonventioneller Machart, die den geistigen Leerlauf auch durch spekulative Einzelszenen nicht verdecken kann. In dieser Hinsicht überflüssig und abzulehnen.*¹¹

Ähnlich resümiert der schweizerische *Filmberater* in seiner Kurzbesprechung noch 1969, als der – inzwischen in Deutschland beim Publikum erfolgreiche – Film hier erstmals aufgeführt wurde: »Als Zeit-Bild oberflächlich und zufällig, als Zeit-Kritik wegen kommerziellen Konzessionen nicht ernst zu nehmen. Abzuraten.«¹² Allerdings gab es einzelne Stimmen, die differenzierter urteilten, so Beat Müller 1969 im *St. Galler Tagblatt*. Und in *Die Zeit* widmete Uwe Nettelbeck dem Film 1966 mit Lust an der Provokation einen ganzseitigen fast hymnischen Aufsatz, in dem er PLAYGIRL neben Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN (D 1965) zum bis dahin wichtigsten deutschen Film der 60er Jahre erklärt, der ihm offenbar noch näher stand als Kluges ungleich intellektuelleres Projekt:

Unsere Denkgewohnheiten, wenn wir Filme sehen, sind miserabel, wir schleppen Vorstellungen mit uns herum wie: Ein deutscher Film über Berlin, [...] muss Kritik üben, [...] einen der vielen Übelstände beim Namen nennen, sich auf die richtige Seite schlagen und auf jeden Fall dem Ernst der Lage Rechnung tragen. Wichtig ist aber doch: [...] Wir können ins Kino gehen und uns einen Film anschauen, dem wir entnehmen können, was einer, der gern in Berlin lebt und dem etwas auffällt, so denkt und sich vorstellt. Statt uns einen Film anschauen zu müssen, in dem wieder einmal irgendeiner irgendeine Geschichte inszeniert hat, die weder ihn noch uns interessiert, in dem im gehobenen Tone über eines dieser Probleme nachgesonnen wird, von denen es dann heißen kann, es sei gut gewesen, dass einer es angepackt habe. PLAYGIRL das ist ein Film, in dem nichts stimmt, wenn man ihn an jener Erwartung misst, die schon alles weiß: Die Mauer ist in PLAYGIRL weder die Schandmauer noch der antifaschistische Schutzwall, sondern ein schicker Hintergrund für Modephotos. So macht Tremper es

*mit fast allem, was er zeigt: Er zeigt es so, wie er es sieht, und nicht so, wie er es der Übereinkunft nach hätte zeigen müssen [...].*¹⁴

Vielleicht auch deshalb: Der Film fiel in der deutschen Filmgeschichtsschreibung weithin durch. Kaum erwähnt, bald kaum zugänglich, wurde er erst nach 2010 gelegentlich als »Entdeckung« an Festivals gefeiert. Und selbst jetzt noch schrieb eine deutsche Fernsehzeitung anlässlich der Fernsehausstrahlung im Umfeld der Aufführung an der Berlinale-Retrospektive von 2016: »Dieser oberflächliche Streifen ... ist ... nicht ein Sittengemälde der damaligen Zeit, sondern schlicht ein banales Unterhaltungsfilmchen, dass vordergründig an Bettgeschichten interessiert ist.«¹⁵ Erstaunlich, wie fest verankert der Wunsch nach dramatischer Tiefe und wahren »Sittengemälden« noch heute beim Autor einer bunten TV-Programmbeilage ist und wie Filmkritiker immer noch mit dem flaneuristischen Erzählduktus kollidieren.

JAHRGANG 45 hatte demgegenüber ein noch härteres Schicksal. Jürgen Böttchers Film geriet in die große Verbotschneise, die durch das 11. Plenum des ZK der SED 1965 ausgelöst wurde und die nahezu eine Jahresproduktion des DEFA-Studios betraf.¹⁶ Nach dem Sturz des sowjetischen Parteichefs Chruschtschow und dem Ende des von ihm eingeleiteten leichten »Tauwetters«, sah SED-Parteichef Walter Ulbricht die Stunde gekommen, das ideologische Klima zu verschärfen. Dem zum Opfer fiel auch eine ganze Reihe von zuvor in Auftrag gegebenen – und von den Künstlern nur zu gern produzierten – kritischen Gegenwartsfilmen; Sündenböcke (auch Regisseure) wurden gesucht. Das betraf auch JAHRGANG 45. Jürgen Böttcher hatte nach massivem Einspruch der Studioleitung noch widerwillig versucht, den Film durch eine Schnittfassung zu retten – ohne Erfolg. Man brach das Projekt noch im Rohschnitt ab. Böttcher, dessen Erstling der Film war, wurde aus dem Spielfilmstudio entlassen. Er hat nie wieder einen Spielfilm gemacht, wurde aber später, auch über die Wende hinaus, zu einem der anerkanntesten dokumentarischen Essayfilmer des Landes; gleichzeitig hat er sich unter dem Pseudonym Strawalde einen Namen als bildender Künstler gemacht.

Das gesamte Material von JAHRGANG 45 (wie auch das der anderen verbotenen Filme)

hat man archiviert und bis zum Herbst 1989 unter höchster Verschlussstufe aufbewahrt. Keiner der am Film Beteiligten, auch kein Filmwissenschaftler konnte es je sehen. Seine Premiere hatte der Film dann erst – noch in der Rohschnittfassung – an der Retrospektive der Berlinale im Februar 1990; danach stellte Böttcher auf Grundlage der ursprünglichen Materialien eine Rekonstruktion (vor allem die Tonmontage) her.

Böttcher und andere Zeitzeugen berichten davon, dass es dieser Film war, den die Funktioniäre am meisten gehasst haben.¹⁷ Woraus rührte dieser Impuls? Gibt es doch – anders als in fast allen anderen verbotenen Filmen – keine explizit ausgetragenen und auf Gesellschaftsverbesserung zielenden diegetischen Debatten, keine ins Bild gesetzten Konflikte mit Parteifunktionären (wie etwa in *SPUR DER STEINE* von Frank Beyer, DDR 1966). Auch zeigt *JAHRGANG 45* keine Kontroversen zwischen Mitgliedern einer jungen, von eigenem Glücksanspruch und sozialem Idealismus geprägten Generation mit ›alten Genossen‹ – so wie das etwa in *KARLA* (Herrmann Zschoche, DDR 1965/1990), in *BERLIN UM DIE ECKE* (Gerhard Klein, DDR 1965/1990) oder in *DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE* (Frank Vogel, DDR 1965/1990) der Fall ist. Mogul, der etwas kauzige und zugleich weise alte Freund von Al, bei dem Momente sozialistischen Engagements aufscheinen, erfüllt das Stereotyp, das heute so dogmatisch anmutet, jedenfalls nicht. Und erst recht findet sich in Böttchers Film keine Kritik an Verhaltensweisen offizieller Vertreter des Systems, wie dies etwa in Kurt Maetzig's *DAS KANINCHEN BIN ICH* (DDR 1965/1990) der Fall ist oder satirisch zugespitzt in Egon Günthers *WENN DU GROß BIST, LIEBER ADAM* (DDR 1965/1990). All dies fehlt mehr oder weniger. Man kann sagen, Böttchers Film wischt einen solchen expliziten Prä-Perestroika-Diskurs beiseite.

Vielleicht auch aus diesem Grund wurde der Film, als man ihn dann in der politisch aufgeheizten Atmosphäre von 1990 an der Berlinale zeigte, zunächst auch viel weniger von der Medienöffentlichkeit wahrgenommen als andere expressis verbis politische Filme der Verbotsserie, allen voran *SPUR DER STEINE*.

Dabei erscheint *JAHRGANG 45* tatsächlich als der in vieler Hinsicht radikalste Film – je-

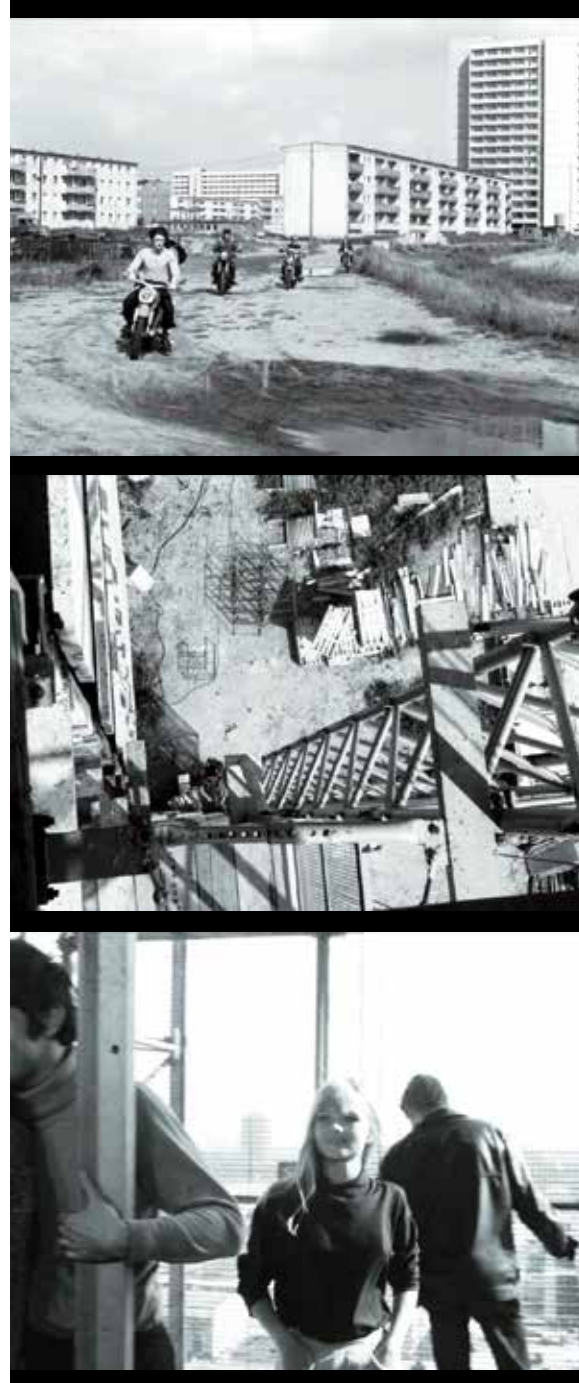


Abb. 8 a-c: Ausflug in die Neubauwelt-Ost

denfalls mit Blick auf den Mitte der 1960er-Jahre in der DDR herrschenden Diskurs. Nahezu alle anderen Verbotsfilme berufen sich direkt oder indirekt auf die große Erzählung vom ›historischen Sinn‹ des Sozialismus. Sie nehmen den Mythos gleichsam beim Wort, um sich von dieser Position aus kritisch mit realen Entwicklungen in der DDR auseinanderzusetzen. Noch in ihrer kritischen Dimension bezogen sich alle anderen 1965/66 verbotenen DDR-Filme mit hin auf das verbindliche ideologische Obdach. Das nicht selten von den Figuren explizit artikuliert Ziel ist ein verbesserter Sozialismus. Böttchers Film dagegen lässt sich schlicht und einfach auf diese große historische Sinnkon-

struktion nicht ein. Ihm fehlt jedes kritisch-apellative ideologische Pathos dieser Art.

JAHRGANG 45 geht im Grunde nicht einmal unfreundlich mit der DDR-Realität um. Der Film lässt – um nur ein Beispiel zu nennen – seine Protagonisten Streifzüge durch die durchaus mit Sympathie betrachtete (von vielen damals geschätzte und von der Partei als Ausdruck sozialistischer Modernität gefeierte) Neubau-Welt der DDR unternehmen. (Abb. 8a-c) Wenn JAHRGANG 45 also in dieser Hinsicht nicht unfreundlich ist, so ist er doch zutiefst ungläubig: Hier unterläuft einer konsequent die große Erzählung vom sinnhaften Sein im Sozialismus und von dessen historischer Perspektive. All dies interessiert den Film ebenso wenig wie seine jungen Hauptfiguren. In diesem Sinne ist Böttchers Film ein Produkt der Moderne, die – wie Kracauer sie beschreibt – durch den Zusammenbruch gesellschaftlich verbindlicher Glaubensinhalte gekennzeichnet sei: »Der Mensch in unserer Gesellschaft ist ideologisch obdachlos«,¹⁸ so formuliert Kracauer 1960. Das von manchem Kulturkritiker mit Unbehagen erlebte »Gefühl des Dahintreibens, eines Dahintreibens ohne Grenzen und Richtung«, der »Abwesenheit von Impulsen, die Einheit stiften und bedeutende, den Horizont abschließende Ziele setzen könnten«,¹⁹ ist für Kracauer der geradezu notwendige und keinesfalls zu beklagende Ausdruck der geistigen Situation in der Moderne.

Dieses in Böttchers Film wiederhallende Moment der Totalverweigerung war es offenbar, das den Funktionären besonders aufstieß. Noch dazu verband es sich damit, dass der Film eine Differenz des Lebensgefühls und der Erwartungen zwischen den Generationen andeutete. Da Generationskonflikte als westliche Verfallserscheinung galten, musste Böttcher in der Zensur-Rohschnittfassung von 1966 die gesamte Ebene der Beziehungsgeschichte zur Mutter herauschneiden. Im Übrigen entsprachen die Bilder von Hinterhöfen und dem Alltag von Jugendlichen in Prenzlauer Berg und auch die vom Gendarmenmarkt nicht dem Selbstbild des Staates. Und schließlich kam, wie in der Filmbranche im Westen, ästhetischer Konservatismus hinzu. Die quasi-intentionslosen Beobachtungen wurden daher, noch bevor alles im Archiv verschwand, in der Zensurfassung massiv gekürzt oder ganz und gar herausgeschnitten. Das flaneuristische Er-

zählprinzip sollte offenbar im Sinne klassischer dramaturgischer Vorstellungen revidiert werden.

Das Grundproblem war aber dasselbe, wie es Nettelbeck an Tremper beschrieb: »Er zeigt es so, wie er es sieht, und nicht so, wie er es der Übereinkunft nach hätte zeigen müssen [...]«.« Das hatte allerdings in Ostberlin rigidere Konsequenzen.

Jörg Schweinitz

Dieser Aufsatz basiert auf der Abschiedsvorlesung, die Jörg Schweinitz anlässlich seiner Emeritierung als ordentlicher Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich am 29. Mai 2018 gehalten hat.

- 1 Guy Debord: Theorie des Umherschweifens [frz. 1958], in: Stephan Günzel (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart 2013, S. 245–250.
- 2 Bernd Witte: Nachwort, in: Franz Hessel: Heimliches Berlin. Frankfurt am Main 1994, S. 127–137, hier 129.
- 3 Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs [1929], in: Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften, Bd. III. Frankfurt am Main 1991, S. 194–198, hier 196.
- 4 Siegfried Kracauer: Theorie des Films [engl. 1960]. Frankfurt am Main 1975, S. 98.
- 5 Ibid., S. 110.
- 6 Michel de Certeau: Kunst des Handelns [frz. 1980]. Berlin 1988, S. 205–206.
- 7 Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs (wie Anm. 3), S. 194.
- 8 Susan Sontag: In Platons Höhle, in dies.: Über Fotografie. München/Wien 1989, S. 9–28, hier S. 7.
- 9 Will Tremper verfasste u.a. die Drehbücher zu den Filmen DIE HALBSTARKEN (Georg Tressler, BRD 1956), ENDSTATION LIEBE (Georg Tressler, BRD 1958), NASSER ASPHALT (Frank Wysbar, BRD 1958), mit denen Horst Buchholz zum Star wurde.
- 10 Tremper's Regiearbeiten vor 1965: FLUCHT NACH BERLIN (BRD 1961), DIE ENDLOSE NACHT (BRD 1963).
- 11 Playgirl, in: Evangelischer Filmberater, 18. Jg. (1966), Nr. 29 (16. Juli), S. 479–480, hier S. 480.
- 12 Filmberater Kurzbesprechung, Karteikartennummer 69/273.
- 13 Beat Müller: Selbstvergnügte Selbstinszenierung, in: St. Galler Tagblatt, 1969, Nr. 365 (3. August).
- 14 Uwe Nettelbeck: Der Fall Will Tremper. Über den Film Playgirl und seinen Autor, in: Die Zeit Nr. 37 (9. September) 1966.
- 15 Ohne Autorengabe: <https://www.prima.de/filme/Play-girl-Berlin-ist-eine-Suende-wert,229781>.
- 16 Vgl. Günter Agde (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Erweiterte Neuauflage. Berlin 2000.
- 17 ZEITZEUGENGESPRÄCH: JÜRGEN BÖTTCHER, D 2015, Katrin und Ferdinand Teubner, in: Edition Filmmuseum Nr. 102 (DVD). München/Berlin 2016.
- 18 Siegfried Kracauer: Theorie des Films (wie Anm. 4), S. 375.
- 19 Ibid., S. 377.

